СТЕЙНЛЕН

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА.—1920.

СТЕЙНЛЕН

Steinlen

ХУДОЖНИК ПАРИЖСКОГО ПРОЛЕТАРИАТА

Очерк проф. А. А. СИДОРОВА.

a. a. Sidorov

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва.—19 9.

Вторая Государственная типография, Трехпрудный, 9.

I.

Подобно огромному пауку раскинулась в сердце Франции огромная ее столица—Париж. Сердцем страны принято называть очень много городов; но может быть нигде название не имеет столько прав на существование, как именно в данном случае. Сколько раз жаловались французы, что Париж высасывает из страны лучшую кровь! Все талантливые люди, все способные работники стремятся к Парижу, там проводят лучшие свои годы. Столица, главный город—опять таки вряд ли к какому иному так применимы слова эти, как к Парижу. Называли его и столицей Европы. И на самом деле: к Парижу тянутся мысли всех европейских путешественников; из всех стран к нему одному могут быть устремлены одинаково мечты и пролетария и богатого, и любителя искусств и партийного деятеля—социалиста. Огромный магнит—Париж. Поистине, город интернационального смысла и значения.

Но почему это так? Легко понять, что богатая историей, прошлым и настоящим, трудолюбивая Франция сумела накопить в своей столице массу сокровищ; что вечно молодой характер самой нации навсегда укрепил за Парижем прочную

репутацию веселья. Но если все это—для праздных и обеспеченных; почему же для пролетария город тоже обладает нескончаемой притягательной силой?

«У Парижа—особенный воздух», говорил в свое время человек, почувствовавший, как никто, притягательный этот зов—Герцен. Дело в том, что ничто не проходит даром. Что бы ни случилось в исторической жизни страны, оно всегда оставит тот или иной след на ее последующей судьбе. А не в Париже ли впервые раздались громкие и грозные кличи революции? Не здесь ли вспыхнул пожар, зажегший всю Европу? Тени великих героев и мучеников революции навсегда священным местом паломничества сделали Париж для всякого, кому дороги возглашаемые революцией идеалы—свободы, братства, равенства. «Права человека и гражданина»—не вышли ли они из Парижа? И разве вся история города, вечно живого, вечно мятущегося, не доказывает, что самым священным правом человека и самою важною обязанностью гражданина является право на мятеж, обязанность возмущения и революции? Не в Париже ли впервые были воздвигнуты баррикады—уже давно, не только во время Великой Революции конца восемнадцатого века, а еще раньше—в эпоху Средних веков и Лиги, образованной против короля гражданами Парижа в шестнадцатом веке?

А представителя рабочего класса повлечет в Париж еще одна память. Великая Французская Революция была давно, и хотя никаким Наполеонам не удалось задушить ее идеалов, они все слишком в прошлом. Но вовсе не так давно—одно поколение тому назад—в Париже впервые было поднято знамя коммуны. Рабочий класс именно здесь впервые захватил в свои руки всю полноту власти. Пускай потоками крови было залито его завоевание; забыто оно не было. Рабочий Париж помнит и до сего дня все подробности своего краткого торжества. Может быть поэтому нигде в другом городе так не ясно классовое чувство. Рабочему Парижа не надо даже быть социалистом, читать партийные газеты. В нем все, начиная от одежды и кончая именно этими историческими воспоминаниями, подчеркивает его принадлежность к иному классу, нежели веселящаяся и богатая публика знаменитых на весь мир бульваров Парижа. Окраины города с рабочим их населением крепко окружили этот блестящий и пустой центр внутри.

Но не только в области политической и социальной питает Париж революционные стремления. Издревле столица Франции была городом художественных революций. Издревле именно здесь раздавались голоса, зовущие искусство к новым достижениям. Пусть как угодно великолепны были художественные произведения сегодняшнего дня; лозунг искусства—творить н о в ы е ценности—никогда не забывался художниками Парижа. Странный контраст существует между официальным искусством буржуазного Парижа и новым, идущим всегда вперед, искусством Парижа революционного. На ежегодных выставках Парижа, на «Салонах» вывешиваются тысячи картин, исполненных любимцами большой парижской пу-

блики; и нигде нельзя найти столько пошлости и мещанства, как в этих нескончаемых рядах пейзажей, жанровых сцен, голых тел.—Но это искусство «признанное». Рядом с ним художественный пролетариат столицы мира кажется еще более дерзновенным. Опять по окраинам Парижа, в мастерских тесных и неудобных, лишенные самых обыденных условий удобства работы и жизни, перебиваясь часто без копейки заработка, художественная молодежь Парижа с избытком искупает в глазах исследователя искусства торжествующую бездарность официального художества буржуазной республики. В ютящихся под крышами чердаках-мансардах, в мастерских художников этих создаются новые движения в искусстве. Отсюда раздаются новые лозунги; н о в а я красота творится в условиях часто самых невозможных. Отсюда за последние пятьдесят лет вышло могучее движение импрессионизма, перевернувшее все наши представления об искусстве; здесь же родился кубизм и художественные течения, которыми ныне живет художественное творчество всего мира.—И понятно, что эти художники, так же созидающие новые ценности, как и рабочий класс фабрик и заводов, чувствуют себя странно объединенными с ними в один союз. Всего прежде цементом между ними служит общая ненависть к самодовольной сытости буржуазии. Ибо Париж—родина самого слова «буржуа». Ибо нигде нельзя найти так ярко подчеркнутыми все его черты,—и нигде, добавим мы, не бичевались они так остро и едко, как именно в Париже, всеми мастерами его, начиная с великого каррикатуриста Домье.

Художественный квартал Парижа, место, где по преимуществу рождаются и живут революционеры искусств—это Монмартр, холм, весь застроенный тесными домами из характерного для Парижа серого камня. Здесь в противовес «латинскому кварталу», где ютится учащаяся молодежь, живут художники. Здесь работают они; и здесь по вечерам собираются они в кабачках для споров на художественные темы, для обмена мыслями по самым разнообразным вопросам. Если в Париже «особенный воздух», то он тысячекратно особеннее на Монмартре. Здесь «носятся в воздухе идеи»; и с известной точки зрения можно было бы сказать, что воздух Монмартра—это некоторая насыщенная мировыми энергиями душа художественных революций. Понятно, как Монмартр должен был сделаться местом паломничеств, со всех концов земли влекущим к себе любителей искусства. Все это очень известно. Кабачки Монмартра сделались любимыми местами посещений гостей Франции из всех стран цивилизованного мира—и очень скоро потеряли свой первоначальный характер. Как только в них появляется хотя бы очень доброжелательно настроенная буржуазная публика—художники, творящие свое искусство, неминуемо бросают любимое место прежних своих собраний, находят себе какое-нибудь новое более скромное место. У каждого из художественных поколений Монмартра поэтому есть свой «кабачек». Слава их меняется поминутно, блекнет и зажигается вновь.

Но первым кабачком Монмартра, который действительно стяжал себе мировую известность, имя которого неразрывно уже связано с историей французского искусства, является, без сомнения, знаменитый «Черный Кот», названный так своим владельцем по одному из рассказов великого американского символиста Эдгара По. Слава «Черного Кота» обоснована в 70-х и 80-х годах прошлого века. Тогда особенно кипела художественная жизнь Франции. После франко-прусской войны, после коммуны интересы народа были особенно посвящены искусству. В живописи импрессионизм, в литературе—символизм были могучими художественными и революционными течениями, положившими основания искусству, которым мы живем сейчас. Здесь, конечно, не место останавливаться долго на их характеристике; их основным принципом была и осталась проповедь полной свободы художественного творчества, проповедь права смотреть и видеть мир для каждого—по-своему. Монмартр особенно кипел тогда спорами; в «Черном Коте» ежедневно вспыхивали жестокие словесные битвы, от которых уходишь с разгоревшейся душою. Молодым ведь бываешь раз в жизни. И разве не молодежь всегда и всюду зачинает революцию?

— И вот сюда в «Черный Кот» пришел в 1883 году скромный начинающий художник из провинции, художник, которому было суждено так полно и ярко как никому отразить жизнь и стремления парижского пролетариата. Звали художника этого—Теофиль Стейнлен.

II.

Ему было в то время 23 года. Как показывает самое его имя—он не настоящий француз, а швейцарец, как и другой из наиболее выдающихся мастеров современной Франции—Валлотон. В семье Стейнлена все были художниками. Его отец был учителем рисования в Монпелье. Но в провинции, конечно, было душно и тесно молодому художнику. Зов «в Париж» слышен ведь был по всей Европе. Сам Стейнлен впоследствии говорил, что впервые потянуло его в Париж после прочтения романа знаменитого писателя, стоявшего в те дни в первом ряду общественного и художественного интереса—Эмиля Золя.—Золя был представителем так называемого «натурализма». Всю жизнь со всеми ее теневыми и светлыми сторонами хотел он отразить; и оставив в стороне вопрос о том, поскольку это ему удалось, мы ценим в Золя смелого, идущего на все новатора, много прекрасных страниц посвятившего изображению и прославлению труда. Симпатия Стейнлена к нему была не случайна...

Впервые ввел молодого художника в круг парижских мастерских известный рисовальщик и живописец Виллетт. Он являлся одним из наиболее характерных

художников молодой Франции: всегда веселый, склонный к насмешке и карикатуре—а в то же время неисправимый мечтатель о новой красоте.—Но как отличен получился от этого результат художественного творчества молодого его друга—Стейнлена!

Начал он свою художественную деятельность в Париже с рисования плакатов и афиш для ряда дружественных молодежи учреждений вроде того же кабачка «Черный Кот». Одна черта вырисовалась в Стейнлене уже тогда: честная добросовестность, с которою он относился к своей работе. Для «Черного Кота» надо было дать афишу с рисунком кошки; и вот в портфеле Стейнлена оказываются впоследствии изданные особым альбомом наброски с кошек—во всевозможных позах и видах.—Но не это—настоящий Стейнлен. У него можно найти целый ряд подготовительных рисунков, по существу не представляющих из себя ничего интересного. Ценим же мы всегда художника главным образом за то н о в о е, что он с собою принес; за то, что сумел сказать и показать он только один. И новое это—не повторяемое и не бывшее раньше, Стейнлен увидел и запечатлел карандашом, кистью и резцом—выйдя на улицу, смешавшись с толпой, вжившись в ее суть. Не та это толпа, которая толпится на веселых бульварах, разряженная и праздничная. Стейнлен изначала не скрывал симпатий своих к иному Парижу. Он шел не в центр, а на окраины. И оттуда принес он Франции и всему миру новые вести о новом мире—поднимающемся и грозном рабочем классе.

Конечно, и до Стейнлена изображали художники жизнь и работу пролетариата. В семидесятых годах создана известная и составившая эпоху картина знаменитого художника Германии, Адольфа Менцел—«Рельсопрокатный Завод». Здесь изображена работа, как она совершается,—с добросовестностью фотографа отнесся к задаче своей живописец. На более позднее время падает деятельность мастера, посвятившего все силы своего таланта прославлению рабочего труда: мы говорим о великом скульптуре Бельгии, Константине Менье. Стейнлен, швейцарец, имеющий в жилах своих одинаково и французскую и немецкую кровь, занимает, что касается отношения его к изображаемому, середину между Менцелем и Менье. Как немецкий художник, он верный и тщательный наблюдатель; как бельгиец Менье—и он не может скрыть симпатий своих к изображаемым им людям. Рисунки Стейнлена все очень просты и доступны; если вдуматься в них—в ряду их отражена вся жизнь пролетариата большого города со всею его борьбой, поражениями и победами; яркие праздники, трагедия и радость—все нашло себе отклики в чутком художнике. Стейнлен никогда не скрывал своего сочувствия рабочему классу. Выйдя на улицу из дружеских Монмартрских кабачков, он определенно и неоднократно указывал, что для художника рабочие интереснее буржуазии. Толпа богатого Парижа—это ряд обыкновенных, похожих друг на друга людей; рабочая толпа—вся бесконечно индивидуализована. Здесь нет ни одного похожего друг на друга

представителя разных специальностей труда; и понятно, как должно было разнообразие это влечь к себе художника. В Париже особенно; Стейнлен сам говорил, как заинтересовало его то, что там каждый рабочий-профессионал имеет свою собственную одежду, манеру себя держать,—свой «стиль», как выражается это на художественном языке.

Посмотрим же, что рассказал миру художник о парижском этом пролетариате—рассказ, особо существенный в виду великих идеалов международного братства, начертанных на знамени интернационала.—Но прежде попробуем дать себе отчет в том, какими средствами художник изображает то, что он видит и чувствует. Вопрос этот—о художественной технике Стейнлена. Отожествлять ее со всем искусством его—конечно нельзя. Впоследствии будет речь о конечном результате художественного его творчества. Но не познакомившись с тем, к а к художник изображает стоящую перед его глазами действительность, никогда нельзя понять, ч т о именно дал он человечеству.

Стейнлен—«импрессионист». Слово это, достаточно часто употребляемое в самых разнородных смыслах, означает в буквальном—художника, который изображает не самую вещь, перед ним стоящую, а свое впечатление от нее. Раньше реалисты (слово «реализм» и происходит от латинского названия «res», вещь) были убеждены, что их единственной целью и будет и было стремиться отразить как можно точнее предметы мира. Что это—напрасная надежда, было понято как искусством, так и наукой середины девятнадцатого века. Вечно движется, вечно живет мир действительности вокруг нас; даже на неподвижных вещах «мертвой природы» не колеблется ли всегда вечно живой свет, который в каждую секунду уже не тот?—От мира действительности мы воспринимаем только сумму впечатлений; наиболее верно уловить—поймать на лету беглое это впечатление и является задачей художника.—Особенно в большом городе, где вечно движутся, беспрестанно меняясь, волны людского моря, не может художник не быть импрессионистом. Не рассмотришь всех мелочей, ибо городская жизнь и работа не ждет. Это раньше, во время медленных путешествий, можно было зарисовать каждую травку на своем пути; а что из подробностей природы увидишь теперь, мчась мимо нее на поезде?

Уловить первое, самое существенное впечатление свое от вещей и событий видимого мира и хочет Стейнлен. Его средства—все направлены к этой одной цели. Рисовать красками было бы поэтому долго и скучно; как смогут они изобразить то, что увидено на одно мгновение? А вся суть рисунков Стейнлена в том, что они—не забываемой ценности отдельные листы из книги жизни. Как можно скорее—как можно острее почувствовать эту живую жизнь и хочет художник. С большою смелостью отбрасывает он поэтому все, что мешает его беглым и острым впечатлениям. Вот девушка - работница получила письмо; ее фигура набросана художником так, как она медленно проходила перед ним в тумане. Никаких более неподвижных и четких очертаний; ее фигура—в переливе света и тени. А на заднем плане—лошади, влекущие омнибус, пятна фонарей, фигуры прохожих—все это, дано с той быстрой краткостью, с которой мы видим город, проходя по улицам его занятые своими делами. Можно попробовать представить себе, что было бы, если бы художник изобразил более отчетливо свое видение. Изобразить складки платья, физиономии рабочих (на рисунке «Отдых рабочих») очень ведь нетрудно. Но было ли сохранено тогда впечатление жизни, движения, непосредственности, которое мы воспринимаем от рисунка?—«Импрессионизм» Стейнлена означает: искусство живой жизни.

Под искусством, которому мы даем имя «демократического», следует понимать двоякое. «Народное» искусство, искусство «для народа», есть прежде всего такое искусство, которое должно быть народу доступно. А доступность эта как раз двоякая. Прежде всего: доступность по существу. Произведение искусства должно

быть создано на понятном широким массам населения языке. Это вовсе не значит, что оно должно применяться к каким-то чуждым ему положениям; наоборот, история учит, что искусство, которое подлаживается под «народные вкусы»—не искусство вовсе («лубок»). Наоборот еще: оказывается, что требование понятности и простоты есть самое высшее, что мы можем требовать от искусства. Все лучшие произведения старого искусства пережили века разве не именно в силу этой своей простоты, которая делала их одинаково понятными сотни лет тому назад и в наши дни,—в силу их «монументальности», как принято называть эти черты на языке искусства?

Однако этого мало. По настоящему «народным» мы не назовем произведение искусства, которое заперто где-нибудь в частном собрании, которое доступно лишь немногим ценителям—даже если по существу оно было бы именно таким простым и понятным, как это мы говорили выше. Чтобы стать демократическим до конца, произведение искусства должно выйти из галлереи на улицу, должно стать знакомым тысячам. Этого можно достигнуть двумя разными путями: или произведение искусства будет в огромном виде на площади открытым всем толпам города (памятник), или, размноженное в тысячах экземпляров, оно будет распространено по самым жилищам народа. И естественно: тогда как памятник создается на все века, для искусства, которое хочет отразить всю нашу беглую жизнь, отразить как можно скорее, отозваться на все, что художника волнует—искусству «импрессионистическому», как это мы выше истолковали, остается открытым лишь второй путь. Слишком долго создавать памятник; быстрые рисунки художника живой жизни, назначенные на то, чтобы достигнуть самые отдаленные слои народа, могут это исполнить лишь посредством размножения—путем печати.

Искусство Стейнлена истинно демократично в обоих означенных смыслах. По существу, по содержанию и по форме—оно вполне близко и понятно самым широким кругам населения. А о том, чтобы рисунки его достигли народа, заботится сам художник.

Все помещенные у нас вещи Стейнлена могут быть распределены на несколько групп именно с точки зрения того, как они были размножаемы. Ибо здесь—много самых различных способов, и все они художником испробованы. Прежде всего, рисунок может быть воспроизведен чисто механическим способом фотографии и типографии. Сюда относятся у Стейнлена все непосредственные его р и с у н к и в тесном значении этого слова—рисунки пером, карандашом, углем или красками. Это—наиболее быстрый и простой способ передачи. Художник рисует, фотограф переводит его рисунок на цинк, готово «клише», с которого можно печатать. Но дело в том, что отпечаток, даже самый лучший, никогда не удовлетворит художника; все-таки между его замыслом и зрителем встал чуждый искусству процесс механического воспроизведения. Художники сами стараются воспроизвести свои рисунки и прибегают к различным видам г р а в ю р ы, где рисунок исполняется на ка-

ком-нибудь твердом материале—камне, дереве, металле—и обрабатывается самим художником так, чтобы с него можно было как с обычного клише, делать отпечатки. Стейнлен-гравер для опытного глаза будет сразу отличен от Стейнлена рисовальщика. Так, примерами гравюр его на меди, где все линии вытравлены на доске кислотой, а не проведены от руки, служат у нас рисунки «Пролетарий» и «Ночной концерт». Свет дрожит и колеблется в этих листах как некая живая сила, обрисовывает выпуклое, покрывает тенями и полутенями фигуры и вещи. Получается почти сказочное впечатление. То, что мы видели каждый день, обычное и некрасивое, под этою игрою света и тени приобретает волшебный характер. Ведь художник и обязан видеть там красоту, где ничего не видят обычные люди... Фантастическими привидениями поднимаются стены фабрик на заднем плане гравюры «Концерта». На листе с «Пролетарием» так мало, как будто бы, содержания; но контрасты светлого и темного придают какую-то таинственную жуть фигуре бедняка; кажется, из тьмы он вынырнул, опять унесет во тьму свое безрадостное существование. А эти впечатления все достигаются художником чисто внешними средствами его искусства.

Можно еще иначе делить рисунки Стейнлена. Ряд из них—плакаты, другие рисунки—появились на страницах журналов. Мы, конечно, по иному смотрим на висящий на стене плакат и на рисунок, помещенный среди печати. Плакат—всегда «монументален», как это мы выше поясняли. Он видим—или должен быть видим—издалека; он рассчитан на то, чтобы на него смотрела толпа. Естественно, что иначе должен его рисовать художник, нежели вещь, которую, в журнале или в книге, увидит сразу только один зритель. Здесь художнику можно будет изображать всякие мелочи—но и впечатление будет не такое сильное.

Примерами плакатов из воспроизведенных нами вещей Стейнлена могут служить «14 июля» и особенно «Революция». В последнем случае художник нашел удивительно убедительные формы. Оставим пока без внимания высокое содержание самой вещи; обратим внимание, какими линиями нарисована она. Их немного; только несколько пятен—но сколько движения в них! Самый лучший способ узнать, хорошее ли перед нами произведение плакатного, монументального стиля—это представить себе рисунок в очень увеличенном виде. Попробуем так увеличить «Революцию»: впечатление получится очень большое. А попробуем произвести то же хотя бы с листом «Пролетария»: будет что-то не то. Рассчитать р а з м е р своего произведения—для художника—первая обязанность. Что касается Стейнлена, однако, то его положение несколько особенное. Все почти его рисунки в своей простоте могут быть увеличены, «годятся для плаката». И порою—когда художник подходит к особенно его волнующей теме—чувствуется, как тесно становится ему на страницах журнала. Его образы, его формы просятся на стены домов и улиц—потому что несомая им весть—для толпы, для всего народа, а не только для зри-

теля, купившего журнал. Вот, например, фигура рабочего, удаляющегося со своей семьей от места работы («Преступление в Кале»): разве это не великолепный «плакат»—немногосложный и захватывающий зрителя неодолимо? Плакатный художник всегда должен быть проповедником—и в Стейнлене эта черта—проповедника, если хотите—агитатора—очень сильна. Это и объясняет многое из судьбы рисун-

ков Стейнлена. Иные из них появились на страницах анархических журналов (например «Стачка»). Художник никогда не скрывал своего сочувствия рабочему классу; и естественно, что правительство буржуазной Французской республики порою было вынуждено считаться с ним, как с серьезной общественной силой. В свое время много разговоров вызвало запрещение французскими властями одного социалистического журнала—запрещение за помещение в журнале этом рисунков Стейнлена. Очень уж опасным показался правительству талант художника, звавший униженных к мятежу...

Не в этом ли— лучшее оправдание деятельности Стейнлена—и деятельности художника гражданина вообще?

Современное искусство вооружено всеми средствами долголетних исканий и достижений. Все проходит перед его острым взором. В Париже, этом городе-котле, где воздух напоен духом жизни—и духом революции, перед художником развертывается картина жизни пролетариата—с ее темными и светлыми сторонами, с ее трудовыми печалями и краткими радостями. Посмотрим же ближе, что расскажет нам художник о рабочем классе своей родины—и будем помнить, что в силу международных идеалов пролетариата то, что художником сказано про Париж—должно годиться и для других мест, должно всюду найти отзвук, где живет и работает, страдает и радуется человек труда.—Рисунки Стейнлена—общечеловеческие и общезначимые с и м в о л ы с этой точки зрения.

III.

Рассматривая рисунки Стейнлена, посвященные его основной теме—изображению жизни парижского пролетариата—невольно останавливаешься на одном явлении, которое не так бросается в глаза при первом подходе к его искусству, но которое без сомнения очень важно. Как подойдет художник к рабочему?—До Стейнлена художники не раз брались за темы из области пролетарской жизни. Но: для них (для Менцеля, Менье, или для замечательного английского художника-социалиста Уолтера Крэна) рабочий прежде всего—рабочий. То есть: прикованная к машине мертвой машина живая. В образах поистине замечательных славит труд рабочего Менье. Но: его герои работают без увлечения. Огромная усталость чувствуется в телах всех его рудокопов и рыбаков. Крэн ряд картин и рисунков посвящает той же теме; но когда ему хочется изобразить труд—он прибегает к утопическим картинам. Некрасив труд современного рабочего; вернее: понадобилось появление нового поколения художников, по иному взглянувших на машину, на город, на фабрику, в машинной технике нащедших невиданное раньше очарование, чтобы самый процесс работы сделался предметом живописных изображений.

Стейнлен—вовсе не изображает рабочих за работой. Для него в рабочем важнее не профессионал, а человек, и не специалист, а пролетарий, товарищ художника по классовому сознанию. Именно поэтому так часто в рисунках Стейнлена найдем мы «отдых рабочих», сцены вынужденного оставления труда и сцены праздников. Художника интересует рабочий главным образом с того момента, как бросил он работу, как начинается серая его будничная жизнь. И в этом есть какое-то целомудрие со стороны художника. Все ведь вещи Стейнлена основаны на непосредственных зрительных воспоминаниях;—и понимает мастер, как непристойно художнику итти в мастерские с альбомом, рисовать или смотреть на тяжелый труд любопытным взором зрителя-живописца... Но пусть закроется дверь фабрики за рабочим: художник встретит его как сочувствующий и понимающий друг.

Распределить рисунки Стейнлена на группы можно легко—но стоит ли? Все они—об одном, все являются частичными по отношению к главной общей картине, единое содержание которой—«жизнь пролетариата современной Франции», а формы которой—безконечно разнообразны. Начать можно со многого; и чем проще набросок—тем красноречивее его рассказ. Вот например, такой легкий и простой, набросок «Улицы». В даль уходит какой-то пустырь на краю города. Группа—женщины с детьми—стоит у фонаря; и сколько беспросветного жуткого горя в этих фигурах! Лицо девочки в складках большого платка матери—как ужасная какая-то маска, худое, бледное. И как умело пользуется художник всякими средствами, чтобы выявить общее тяжелое впечатление от рисуемой сцены! Эта жалкая понурая собака, и фигуры зябнущих усталых людей, кто знает куда плетущихся по снежной улице... Рисунки Стейнлена часто похожи на карикатуры; но сколько жуткой грусти в этих листах, которые предложены художником всем сытым и довольным: вот, смотрите... На другом, совершенно потрясающем, рисунке изображена фигура матери с ребенком на коленях, всматривающейся куда-то в темноту. Страшно может сделаться от этого образа «отчаяния». А ведь художник ничего не преувеличивает, ничего не подчеркивает. Но только зрителю кажется, что впервые увидел он страшную и жалкую эту жизнь, что художник приоткрыл перед ним какую-то занавесь, которая была здесь, близко—но была непроницаема по старой народной мудрости: «Сытый голодного не разумеет...»

Очень важен среди рисунков Стейнлена тот, который изображает идущих с работы прачек. Это—целая поэма о женской работе. Парижские прачешные считаются чуть не образцовыми,—но фигуры Стейнленовых молодых женщин несут в себе такое впечатление усталости, придавленности—и в то же время упорности, что в значительной мере передумаем мы общепринятое мнение относительно постановки дела женского труда в французской столице... Стейнлен не один раз изображает рабочих, идущих с места своего труда. Рядом с рисунком «Прачек» невольно хочется поставить тот лист, который озаглавлен «Преступление в Кале». Здесь

в важнейшем приморском городе Франции, был в 1893 году предпринимателями—владельцами копей—объявлен грандиозный локаут, по которому десятки тысяч рабочих оказались выброшенными на улицу. Возмущение человека и гражданина чувствуется в рисунке Стейнлена. Медленно и тяжело идет куда-то вперед этот великан рабочий с его рассширенным и страшным взором. За ним его семья особен-

но кажется жалкой и несчастной. Стейнлен обычно слишком настоящий художник, чтобы предаваться излияниям на гражданские темы. Но этот его лист—один из лучших во всем мировом искусстве примеров именно той отрасли художественного творчества, которую мы называем «гражданской».

И дальше тянется жуткая и благородная повесть о жизни пролетария... Вот—«Стачка». Рисунок на первый взгляд очень похож на «Отдых рабочих». Но как удачен этот контраст фигур рабочих в правой части листа, кипящих сдержанным гневом—и неподвижно застывших солдат слева! Два мира противопоставлены один

другому; и для Стейнлена очень характерно, что враждебный пролетариату стоящий «на страже закона» охранитель порядка—изображен таким же простым, человечным, обыкновенным сыном крестьянской Франции. Солдат так похож на рабочего! И разве рабочий—не солдат по своей особой сдержанной дисциплине, которая так чувствуется в фигурах рисунка?

А вот иные сцены. Праздник. Толпы городского люда, принарядившись, справляют краткий отдых. На «Террассе», у какого-то кабачка, грузные фигуры сидят за столиками, темными и невеселыми силуэтами. Разве это действительно праздник?—Поразителен большой рисунок Стейнлена, «14-е июля», одна из его наиболее значительных вещей вообще. Это—целая эпопея современной Франции. День 14 июля, когда республика празднует память взятия Бастилии в 1789 году—национальный праздник для буржуазно-либеральной страны. Расцвечивается трехцветными флагами город. Вот высыпали на улицу толпы народа в праздничных платьях. На мостовых—танцуют. Разве это не было предсказано еще давно—что на месте древней королевской темницы—будут танцовать?

Рисунок Стейнлена говорит сам за себя. Его краски—яркие и в то же время сдержанные—достаточно отразили пестроту уличной праздничности. Но: разве не почувствует зритель, более или менее внимательно всмотревшийся в рисунок, что в нем по существу веселья очень мало?—Что по долгу веселятся эти придавленные жизнью люди?—Что праздник не пришел еще к неосвобожденным?—«14-е июля» в творчестве Стейнлена—несравненный образец его наблюдательности. На первый взгляд—так обычно и неинтересно все изображенное. Веют флаги,—там—танцуют медленные пары, тут—сидят люди, все те же, скучные, неподвижные. Но вдумаемся в рисунок, как этого он заслуживает—и перед нами встанет целая красноречивая повесть о том, чем была Франция—тогда, так давно и так недавно—перед войной, распахавшей всю Европу...

Особняком стоят в творчестве Стейнлена, занимая в нем очень видное и важное место, рисунки и гравюры, посвященные жизни того класса современного города, который обычно исключается из всех рамок. Это обнищавший, выброшенный на улицу, пролетариат, мир жертв, раздавленных не знающим никакой пощады шествием вперед грузной колесницы так называемого «прогресса». Жуток и темен этот мир. Здесь нет бодрящих моментов борьбы, призыва к праву на восстание. Но здесь именно, в закоулках, точатся ножи против самодовольной сытости. Порок и преступление затянули здесь крепкий накрепко узел. Здесь торжествует ненависть—но разве чуткий художник и в этом темном мире не найдет тех же дорогих ему общечеловеческих черт, которые всюду и всегда видел его глаз?—

«Апашами» называют в Париже представителей этого преступного мира, отброшенного от себя буржуазной добропорядочностью. Непримиримой ненавистью сплочены эти толпы. Их, говорят, в одном Париже тридцать тысяч: целый особый на-

род, всегда готовый на все. Их мужчины—убийцы, Их женщины—продажны, но часто на горе заплатившему гнусную плату. Их дети—

Стейнлен много и часто изображает детей. Что-то влечет к ним художника; и ряд его детских образов порою кажется почти единственным светлым местом в общем мрачном фоне его творчества. Но есть у него один рисунок в этом ряду детских сцен, от которого особенно тяжело может стать на душе. Рисунок этот называется «Вор». Изображен босоногий уличный мальчишка, засунувший руки в карманы перед витриной магазина с рядами обуви. Один русский современный писатель пустил в ход хорошее слово: голодный блеск. Как у волченка горят глаза у будущего «апаша». Жуткою жалостью веет от рисунка. Стейнлен не боится язв. Его карандаши порою острее ножа операторов...

Не менее сильное впечатление производят листы, посвященные женщине этого темного мира. Вот на холодном осеннем бульваре группа их, закутанных в платок, все с тем же видом голодных и могущих стать опасными волчиц. Из темноты на другом рисунке жутко и четко улыбаются бледные их лица. Несколько рисунков изображают «Городскую любовь». Здесь Стейнлен—смелый реалист типа Золя. Все объятия сумел подглядеть он. Сколько грубой, животной или какой-то стихийной силы в том листе, который изображает мужчину, обнявшего свою подругу на фоне белой стены! Снова фантастическим и почти страшным кажется этот угол города, с безформенными пятнами его строений в общей темноте. Безсильно опрокинута голова, свесилась рука девушки. Она—конечно жертва, и весь рисунок—короткая,—но такая глубокая человеческая трагедия!

Ну и что же? Нет выхода? Или общий пессимизм художника—беспросветен и безнадежен? — Сколько образов человеческой нищеты, несправедливой жестокости, горя показал нам художник! Не надо забывать одного. Стейнлен—всего прежде именно художник. Из ряда наблюдений своих, будь они как угодно мрачны, он всегда сумеетъ ссздать радующее глаз произведение искусства. Серая или черная обыденность будней в гравюре, в литографии, в рисунке будет преображена игрою света и тени, самым расположением пятен. Стоит всмотреться, как удачно переплетаются и переходят в соседние, пятна и линии любого Стейнленова листа. Каждый штрих неслучаен здесь. Но все-таки рисунки Стейнлена созданы ни в коем случае не холодно объективным наблюдателем. В этом, может быть, и разгадка обстоятельства, что ни один из листов Стейнлена не кажется нам скучным. Стейнлен пятна свои, линии и краки бросает на бумагу с лихорадочной поспешностью в поисках некого достижения. Поставим в ряд рисунки его и гравюры; вопрос—«что же дальше?»—встанет с необычайной настоятельностью. Вот — прошли перед нами все эти облики жизни парижского пролетариата; и что же? Какой вывод сделает из ряда этого художник? Зачем нам в конце концов знать о страданиях и бедствиях жизни городской бедноты—

если не последует за их художественным оправданием оправдания общечеловеческого?

Дело в том, что когда художник, как Стейнлен, впервые смотрит на «житейскую прозу» вокруг—и новую находит в ней красоту,—всегда близка опасность, что он ею слишком залюбуется, останется только наблюдателем. А это можно не всегда. В образах некоторых, в некоторых, как быть может следует их назвать, художественных темах, есть своя странная подчиняющая логика, и къ числу тем таких принадлежит и изображение горя целого человеческого класса. Изображать рабочих—всю низину городского пролетариата—и остановиться только на изображении—нельзя. Если достаточно чуток художник; если сможет он воспринять ту скрытую логику, о которой говорили мы,—новое скажет он слово о пролетариате в искусстве и жизни. Неизбежно это. Не может одною формой питать двигательные силы своего искусства художник, потому что—содержания и формы—одно во всяком великом искусстве. И к тому же: разве, следя чисто формальные искания Стейнлена, нельзя отметить, как все шире, общее, мощнее становятся линии его и пятна? Снова: и в формах того печатного искусства, примером которого служат все эти офорты, литографии и рисунки Стейнлена, обязан почуять чуткий мастер зов к упрощению форм, к общему монументальному впечатлению. И новое будет дано. Выход—будет указан.

Последние по времени рисунки Стейнлена дают очень важное подтверждение мыслям этим. В парижских «апашах» Стейнлен давно уже чуял возможность бунта. Он прежде всего может быть пассивен—быть бегством или уходом из губящих оков. Очень характерным становится здесь то, что у Стейнлена появляются вслед за серией рисунков «апашей» рядъ листов, посвященныхъ «бродягам». Стейнлен бросает Париж. На широких дорогах Франции вот он ищет людей, смогших вырваться из ядовитых объятий города, ушедших «куда глаза глядят»—но все-таки ушедших. Бродяги Стейнлена—все это не нищие, жалкие подорожники, теряющие свое лицо вместе с достоинством человека, протянувшего за подаянием руку;—все это бунтари, крепкие и здоровые, в которых нашлось достаточно протестующей силы, чтобы не подчиниться уродующему насилию всей давящей системы государства мещански-благоустроенного. У Стейнлена много рисунков, в которых он так или иначе свидетельствует о симпатиях своих к этим «анархистам жизни». Сам художник вообще к анархизму относится с большим сочувствием, являясь сотрудником анархистских листков.—И «Бродяга» Стейнлена—присевший под деревом, такой замкнутый в себе, такой уверенный—некий новый тип времени нашего и искусства нашего.

... Но не может жить без города сын города. Вернемся к Парижу; ведь здесь недаром—особый воздух, о котором напоминал Герцен.—И тогда логическим выводом из рассмотренных раньше станут рисунки Стейнлена, в которых он зовет

в будущее.—Интересен лист его, озаглавленный «В ожидании». Как будто очень простая сцена—общественная столовая, дети и старики идут за супом. Но присмотримся: на голове разливающей пищу женщины мы заметим «фригийскую» шапочку, символ республики. Рисунок сразу приобретает символические значение. В ожидании—чего? Не того ли, чтобы государство само взялось за дело прокормления неспособных к труду?—И в листе есть какая-то скрытая ирония.

Парижский воздух... Он насыщен воспоминаниями—и пьянит ими. «Революция» Стейнлена (мы уже говорили о ней по поводу его плакатов) является тем, может быть, заключительным аккордом, которого мы ждали. Вот: сорваны цепи. Единый Зов—вперед—к победе—подчинил себе все в захватывающем движении. «Революция» конечно здесь дана как нечто слишком общее. Рабочего она схватила за руку; но сам рабочий—неподвижен... Несмотря на то, что здесь дано одно из лучших в мире проявлений революционного искусства, слишком «аллегоричен» весь образ. Художник засвидетельствовал свои симпатии; но указал ли он пути? Или дело в том, что революция—дело слишком общечеловеческое, слишком мировое, что искусство Стейнлена должно было выдержать какой-то новый закал?

Грозной бурей разразилась над старой Европой война. Старому принесла она гибель. Пережившее ее—окрепнет во веки. «Военные» рисунки Стейнлена—поразительны. Прежде всего: в них нет ничего «военного». Там, где другие художники и товарищи Стейнлена отдали все дань увлечению общим национальным энтузиазмом, Стейнлен в войне не увидел ни шествия героя-победителя, ни восторгов толпы, ни эффектов сражения. А тем не менее можно быть уверенным, что непреходящим воспоминанием о великой борьбе народов останутся рисунки Стейнлена...

Они посвящены жертвам войны. И опять: не «героям, павшим на поле брани». Как в рабочем художника интересовал человек больше, нежели профессионал, так и четыре «военные» рисунки Стейнлена посвящены в общем теме—как пережили войну те несчастные люди мирного труда, которые были врасплох захвачены неприятельским нашествием. И Стейнлен, мастер жуткой жизни, превзошел самого себя в рисунках этих, таких простых, сделанных без всякой помощи красок... А что эти «жертвы войны» связаны с Бельгией, что изображены здесь жертвы милитаризма германского, об этом как-то и не думаешь. Вряд ли у Стейнлена была мысль «уязвить» врага. Его «жертвы»—обычные, повседневные люди, которые есть повсюду, во всех странах. Они могли бы быть и немцами. Шовинизма или национализма не найдешь у Стейнлена: только глубокую жалость к побежденным.

Вот тянутся (на первых двух рисунках) заложники. Вперед и назад. Сгорбленные, обыкновенные, спешащие фигуры. Солдаты на заднем плане вносят ноты какого-то беспокойства.—Потрясающим является третий рисунок, изображающий исход беженцев. Трагедия написана на каждом лице в этой толпе, катящейся как медленная река. Так просто сделаны лица. Обыкновенно все; и вновь: индивиду-

альные, личные, трагедии приобрели здесь некий общечеловеческий смысл.—А последний рисунок! Эти трупы расстрелянных у стены, расстрелянных нелепо, неизвестно за что—такие это все мирные, обычные старые люди... И эти следы от пуль на стене—и эта потрясающе-трагическая фигура старика с мальчиком, которых почему-то пощадили пули—со взором, бессмысленным от ужаса, с безнадежной покорностью отчаяния во всей позе... Этот рисунок—один из лучших у Стейнлена и с художественной точки зрения. Удивительно четкую группу образуют все фигуры, и живые, и мертвые, общей связанностью силуэта подчеркивая ужас происшедшего... Можно ли было бы представить себе более уничтожающий отзыв о мировой бойне—более поразительное разоблачение организованного человекоубийства?..

... Но не хочется кончать на этой трагической ноте. Последним в рассмотрении нашем пусть будет один—тоже недавний—литографированный рисунок Стейнлена, где—по искреннему нашему мнению, художник сказал веское и важнсе слово о всем своем творчестве. Рисунок—исповедь; бывают часто такие художественные произведения, где выливается вся душа создателя их...

Называется он «Забастовали». Название неважно; это новый вариант на революционные темы в искусстве. Прямо на зрителя движется человеческая толпа. Гордая она и уверенная в сознании собственной силы. Что удержит ее в этом медленном шествии к победе?—В первом ряду—женщина, олицетворяющая революцию. Французское искусство давно уже нашло этот образ «богини мятежей», с тех пор, как великий живописец Делакруа поставил ее на баррикаде в известной своей картине, прославляющей июльскую революцию.—У женщины условный костюм древней музы. На голове—фригийская шапочка. Грудь обнажена, как и у «Свободы» Делакруа: разве не является революция всеобщей матерью?—А по обе стороны ее, высоко подняв руки, так что они образуют своего рода триумфальную арку над нею, идут—рабочий и крестьянин. Толпа сзади множит лица; но в первом ряду рядом с тремя главными фигурами Стейнлен поместил еще четвертую—художника с палитрой. Сравнение с портретом Стейнлена, сделанным им самим, позволяет еще одно наблюдение. В художнике этом изображен сам автор рисунка. Широко открытые рты—поющие какую-то победную песнь? соединившие в один какой-то грозный вопль?—были бы смешны у всякого другого рисо-

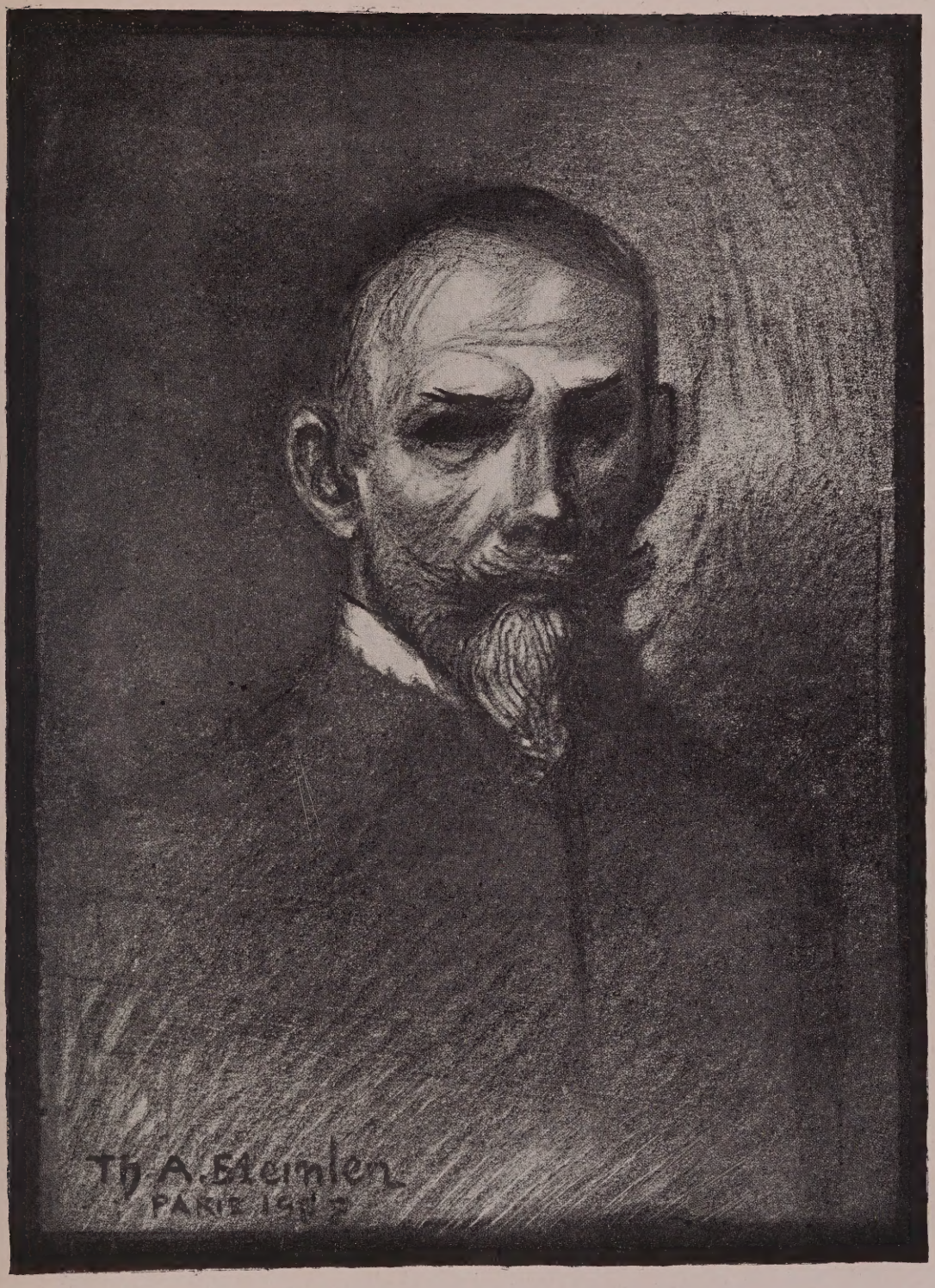
вальщика. Здесь же они заставляют как-то биться сердце, захватывают зрителя с собою...

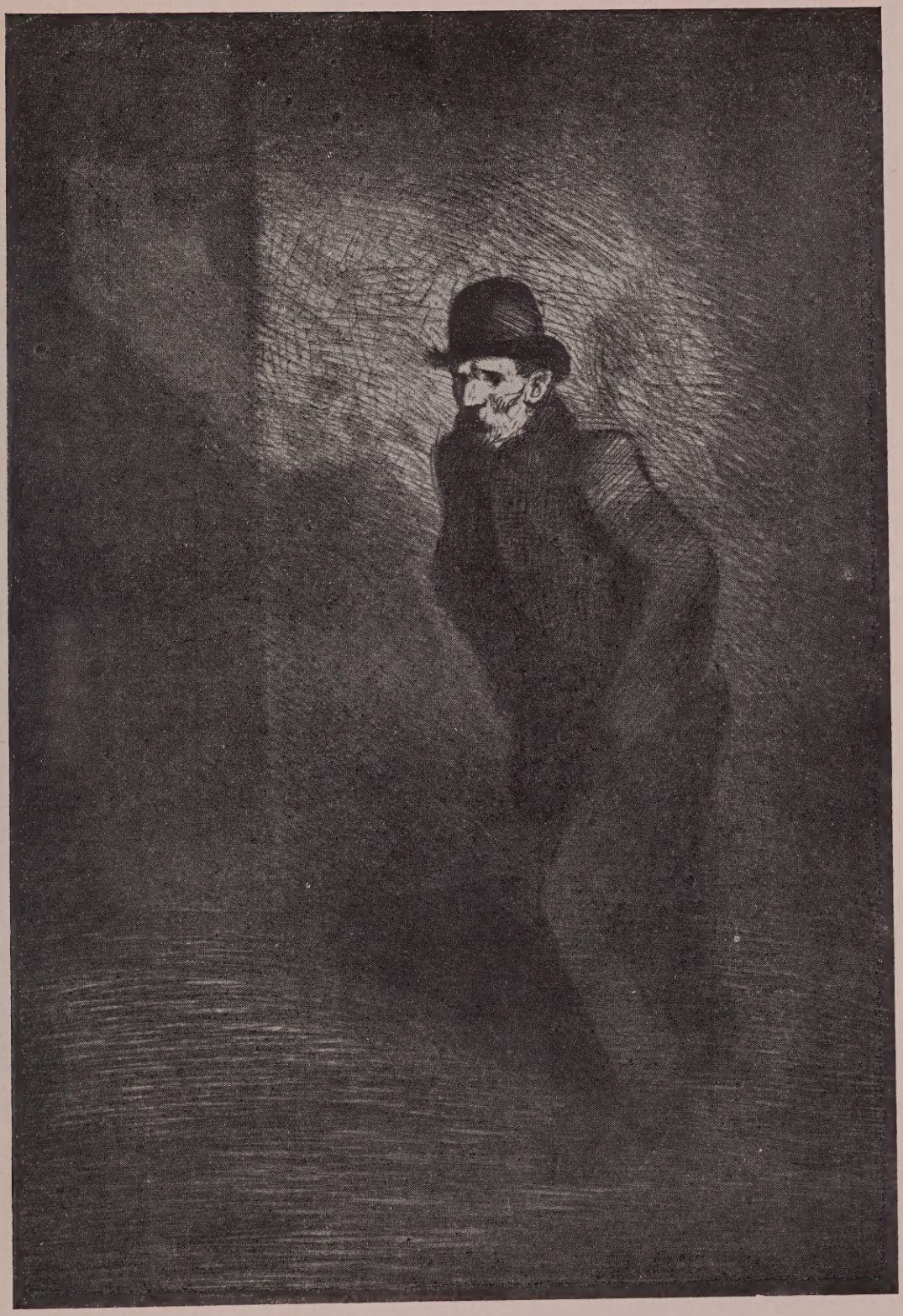
Таков последний вывод из искусства Стейнлена. Работа, революция, искусство—вечные сестры.

ТАБЛИЦЫ

ТАБЛИЦЫ

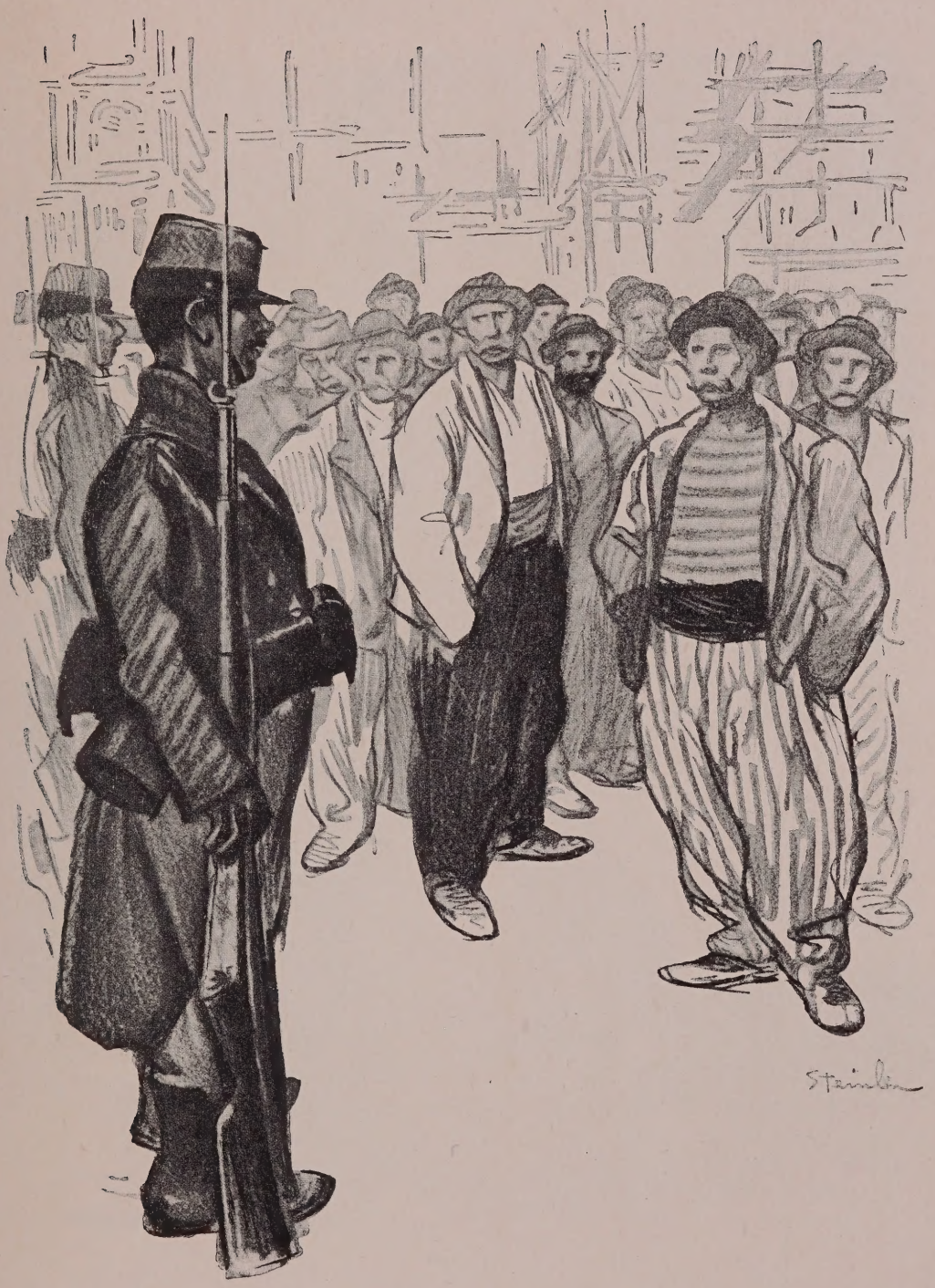
I. Автопортрет (литография).
II. Пролетарий (офорт).
III. Ночной концерт (офорт).
IV. Отчаяние.
V. Прачки.
VI. Преступление в Калэ.
VII. Стачка.
VIII. Вор.
IX. Городская любовь: I.
X. Городская любовь: II.
XI. Апаши: I.
XII. Апаши: II.
XIII. Бродяга.
XIV. «В ожидании».
XV. Беженцы.
XVI. Забастовали.


Th A. Steinlen
PARIS 1897

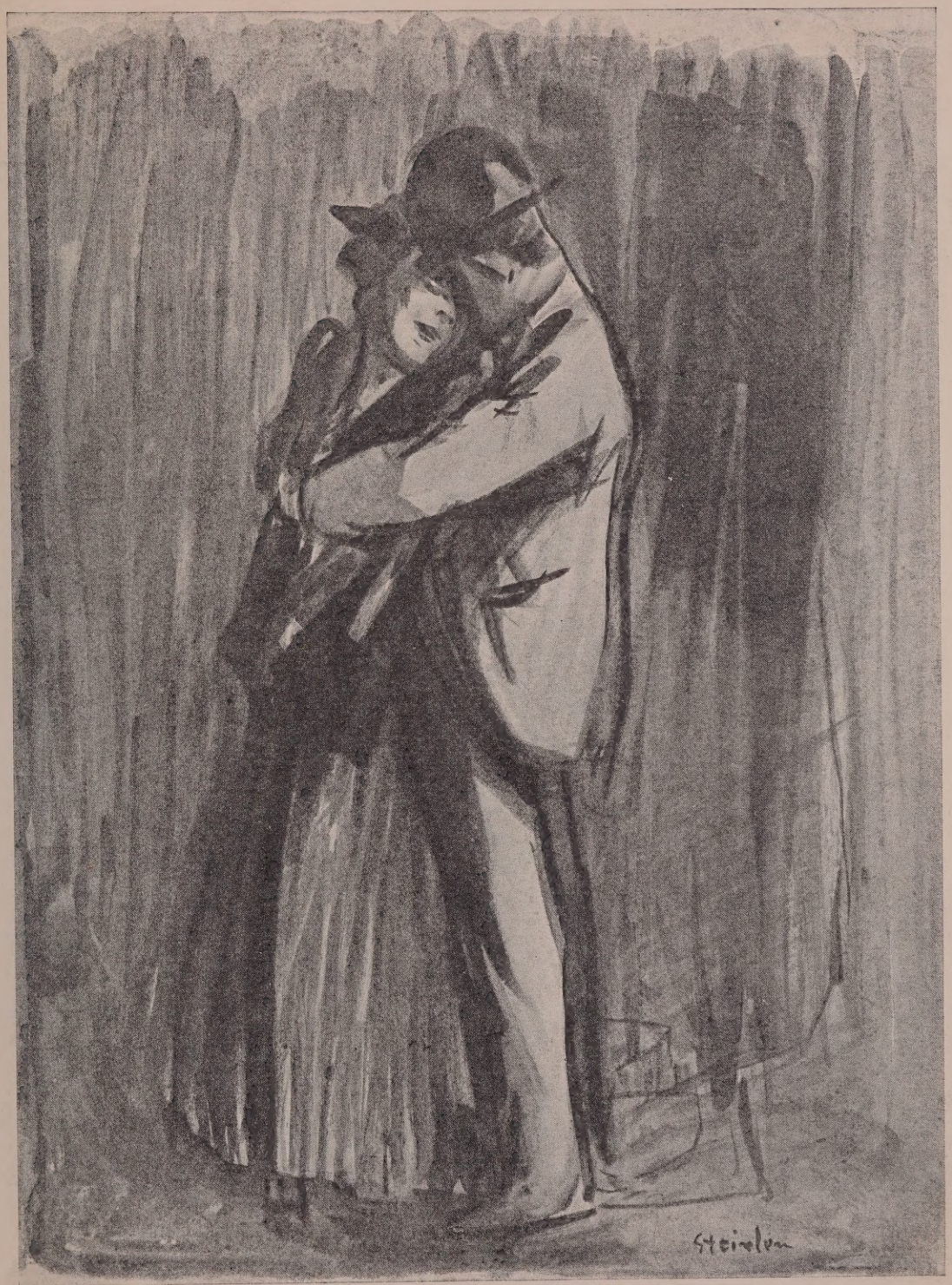


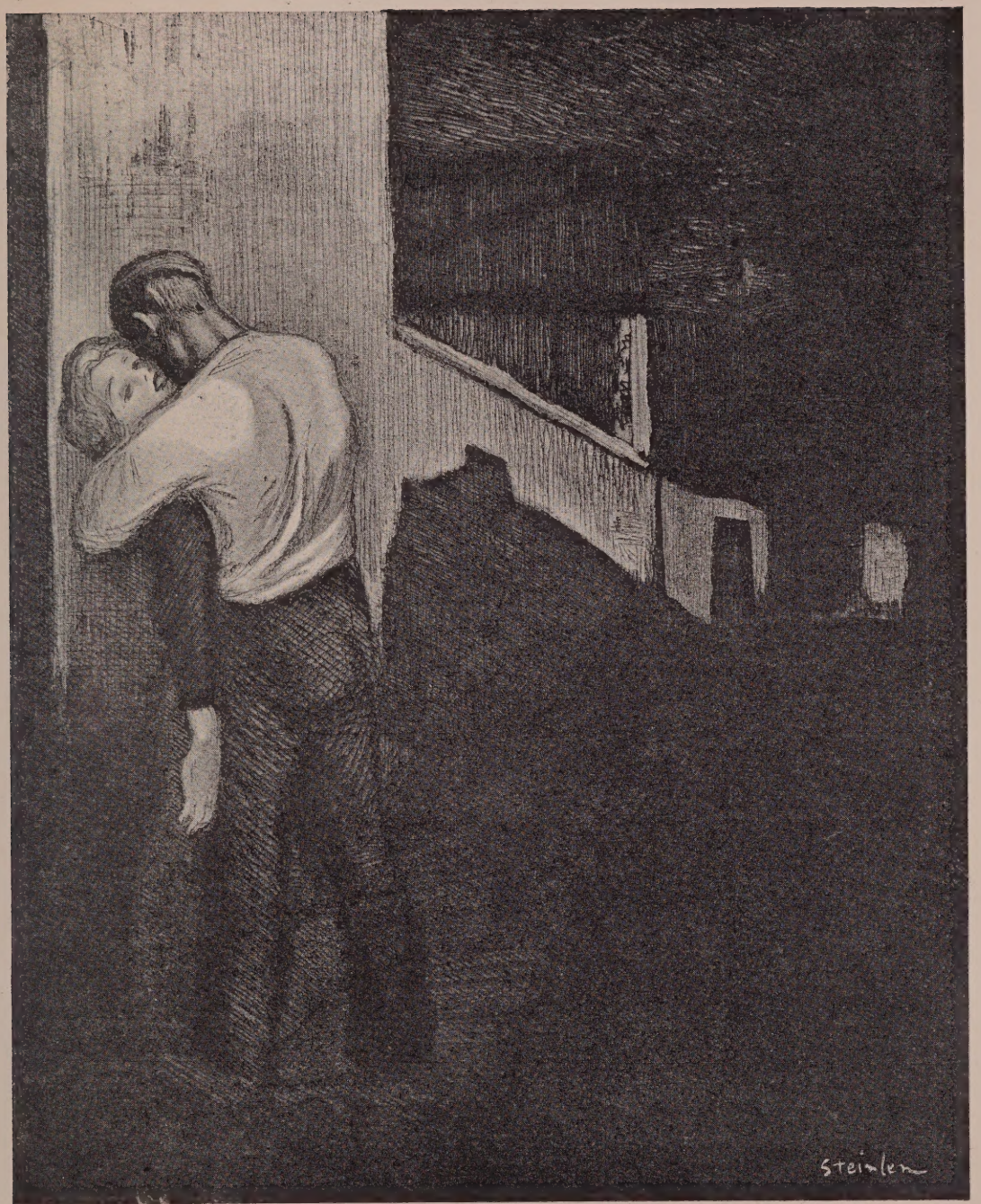
Steinlen

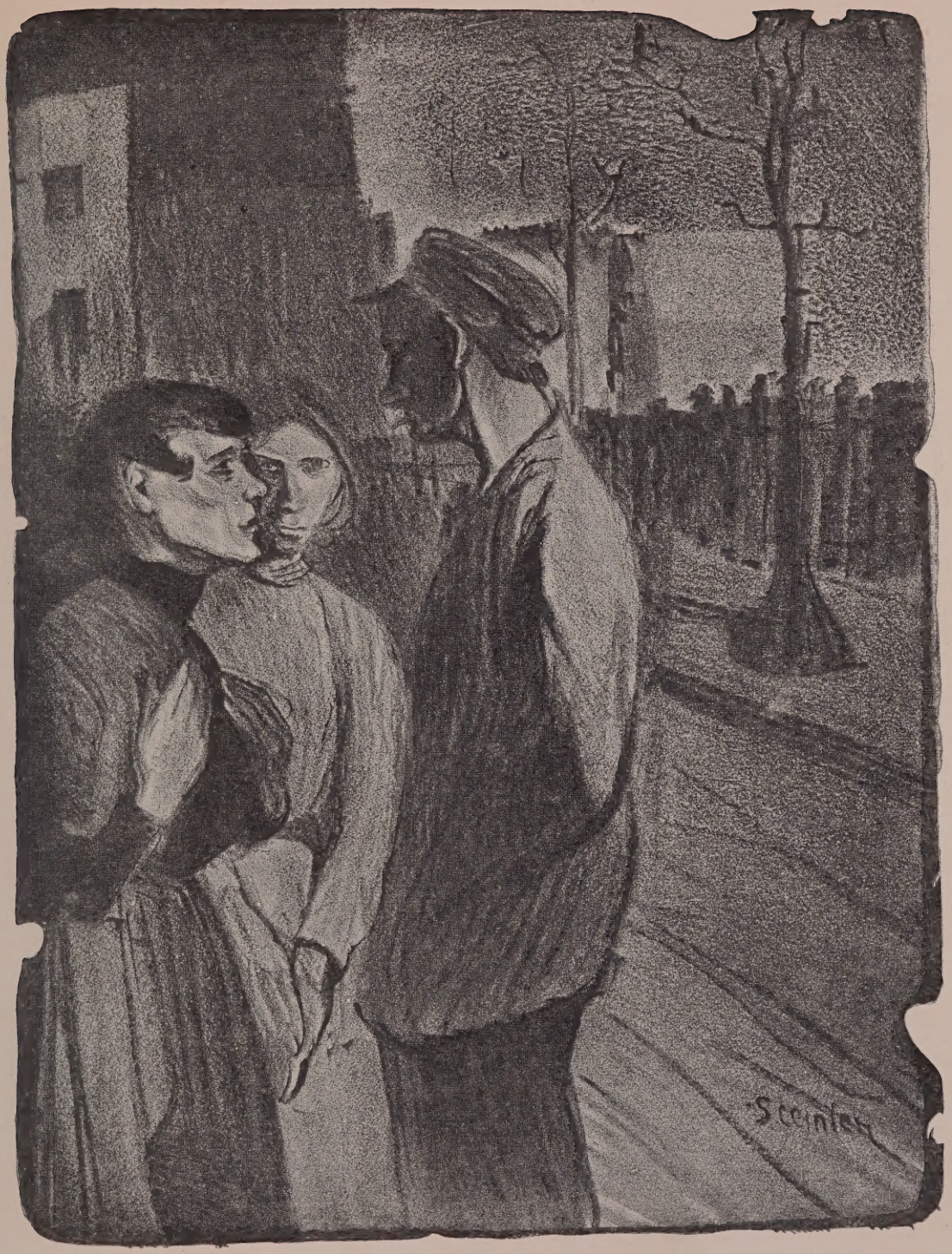
Petit Pierre



Steinlen

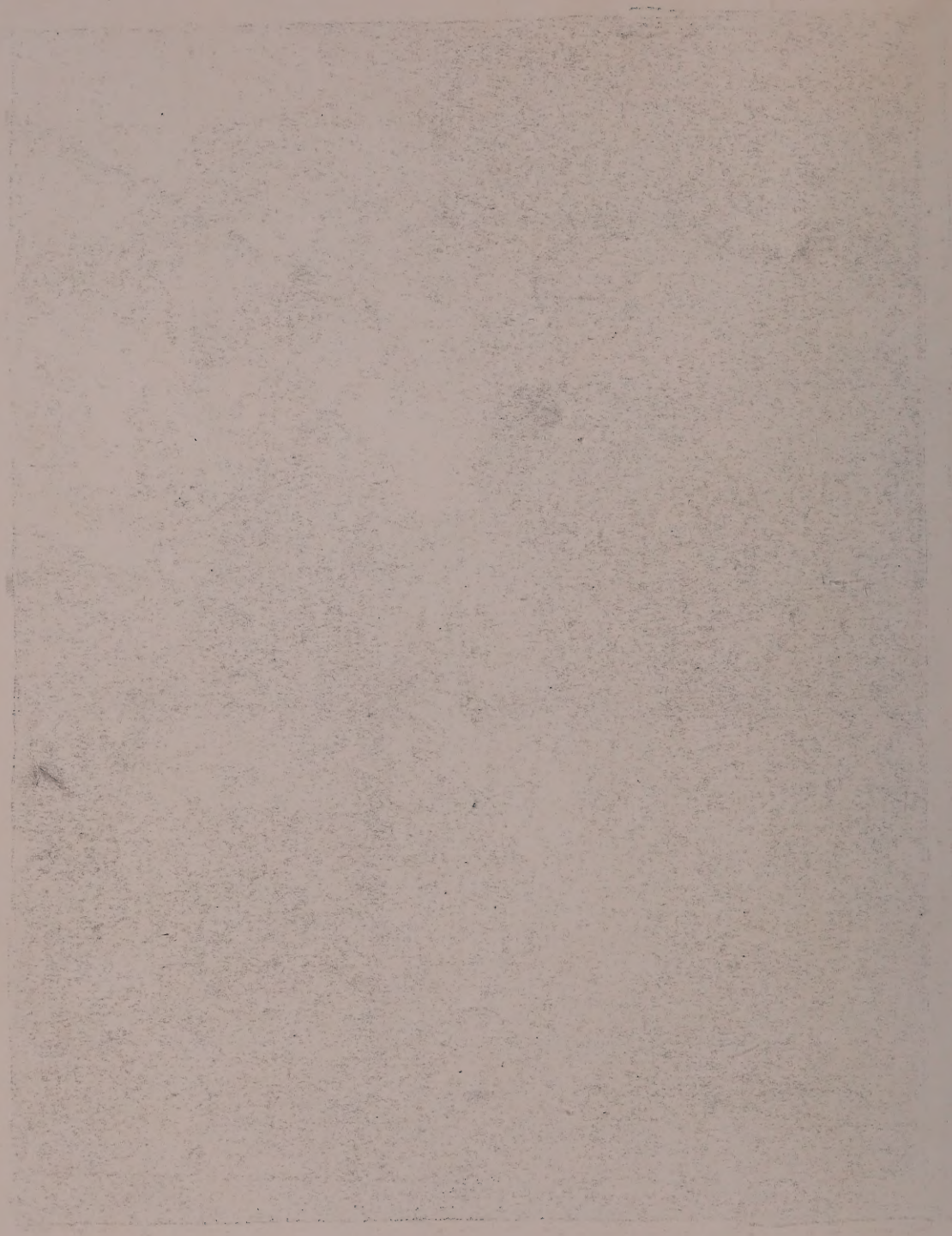

Steinlen

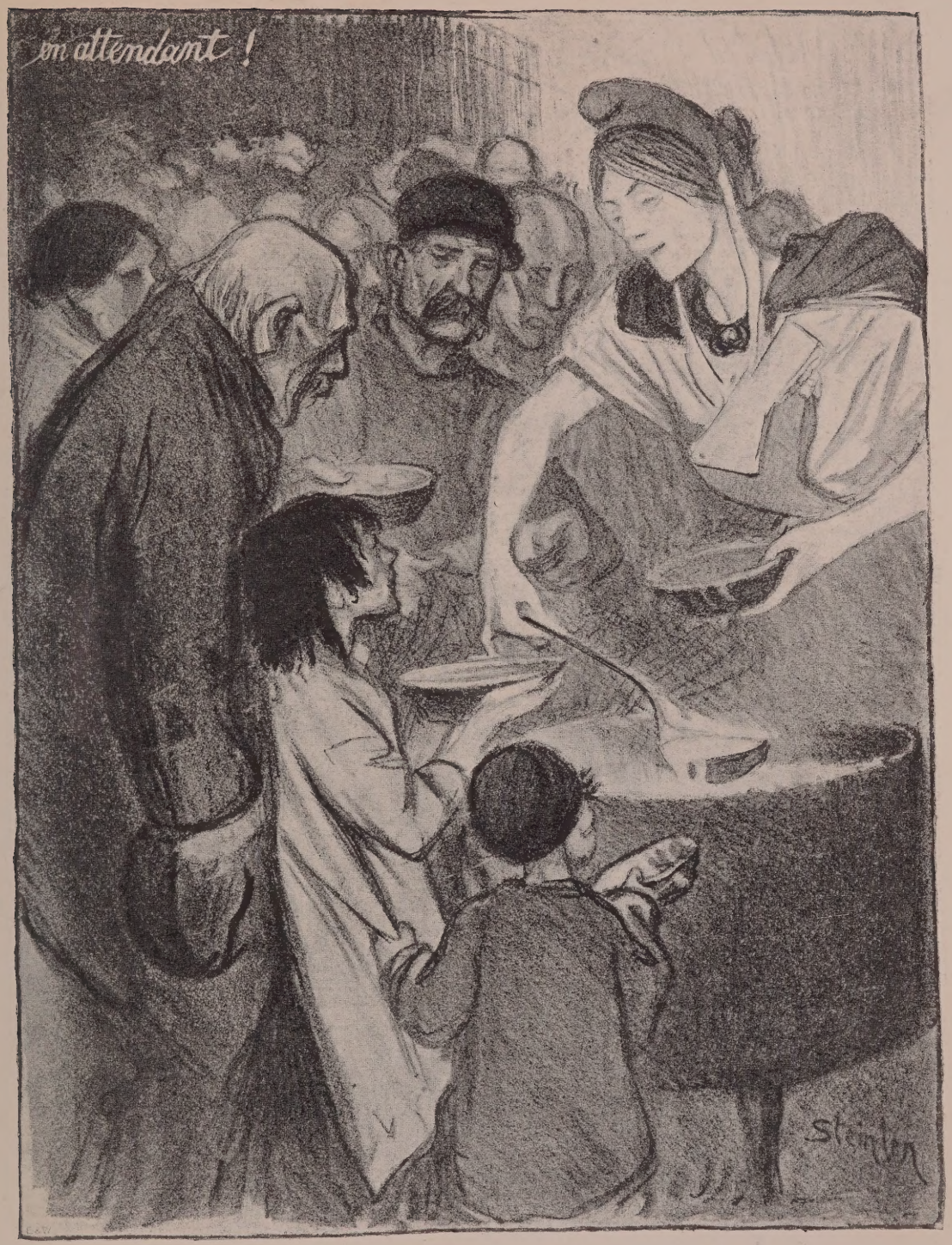

Steinlen

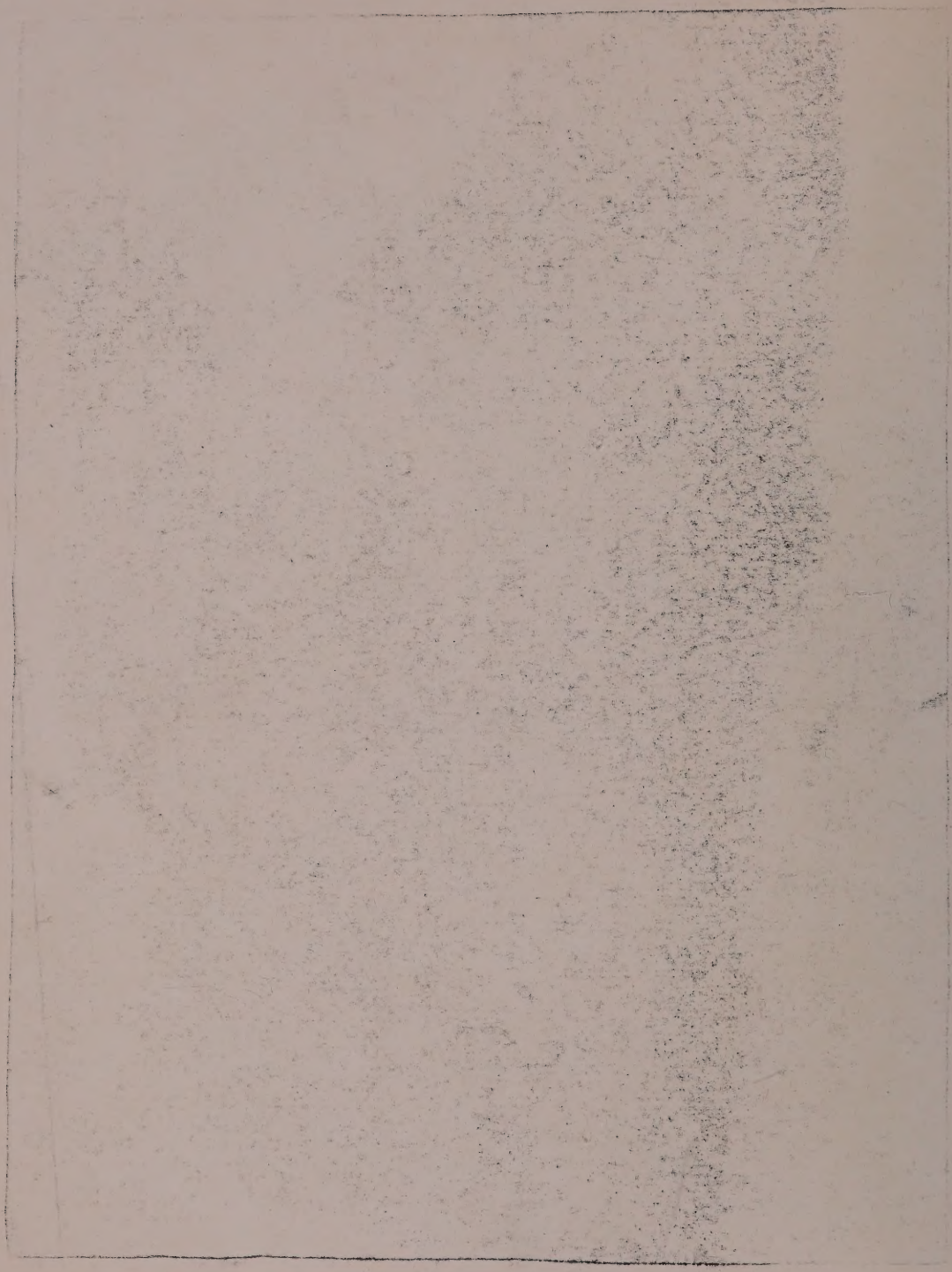

Steinlen

Steinlen

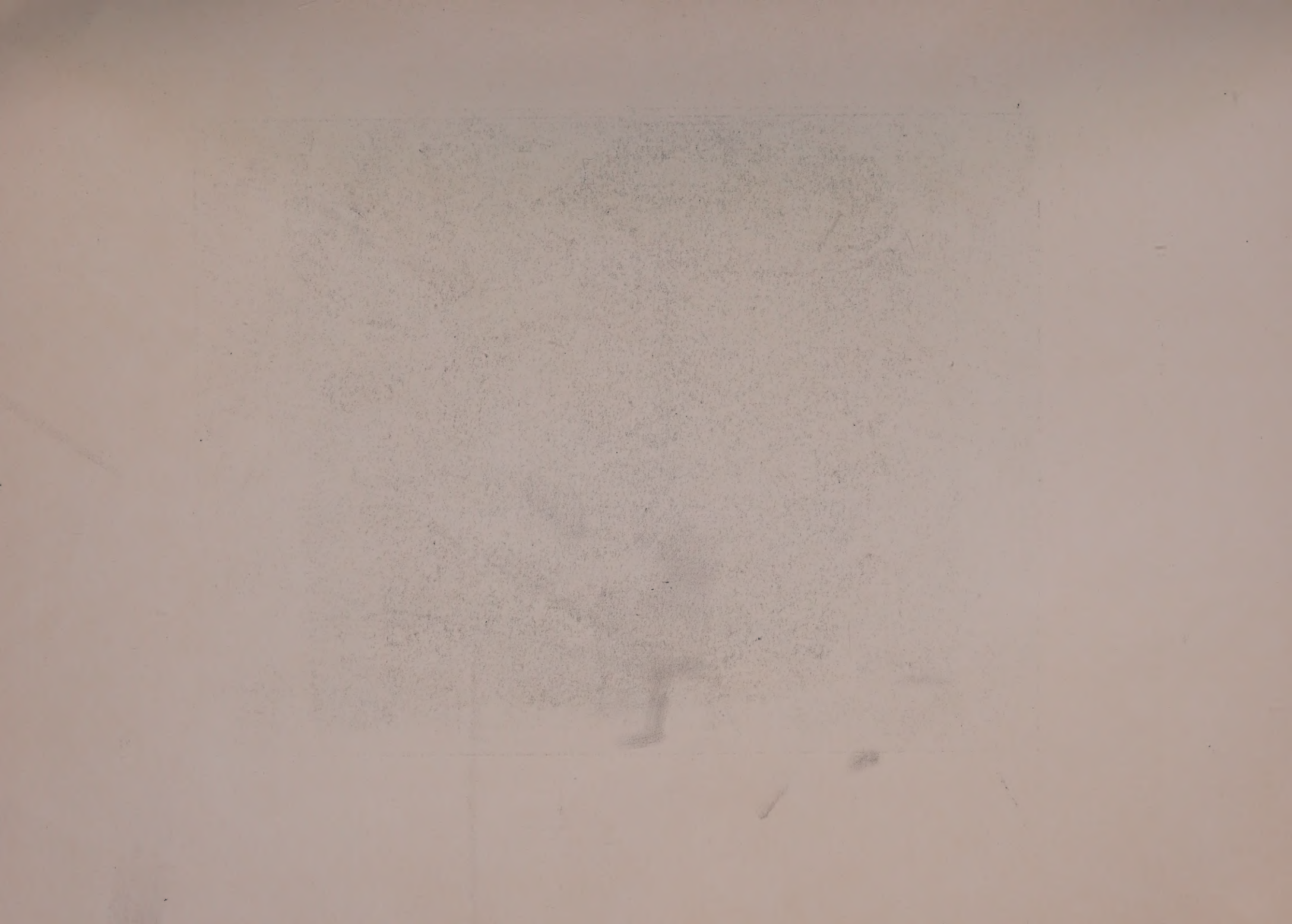
Steinlen




en attendant !
Steinlen



Steinlen
1915



Pierre

СОДЕРЖАНИЕ.

СТЕЙНЛЕН. Очерк проф. А. А. Сидорова.

Стр.

I. Париж и его искусство 5
II. Стейнлен 9
III. Искусство Стейнлена 17
Таблицы 27

РИСУНКИ СТЕЙНЛЕНА:

«Четырнадцатое Июля». . . . . Фронтиспис.

Стр.

«Терраса». 5
«Отдых рабочих» 9
«Письмо» 11
«Революция» («Завтра»). 15
«Расстрел» 17
«Улица». 19
«Заложники: туда». 24
«Заложники: обратно». 25

Виньетки на стр. 8, 16, 26 и 31.

Книга печаталась
Второй Государственной Типографией
в Москве,

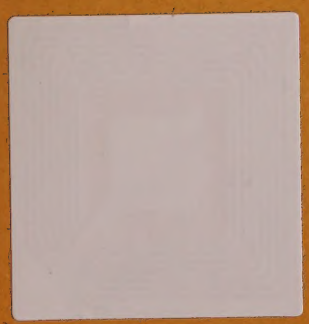
под наблюдением А. М. Кожебаткина

и при сотрудничестве

заведующего мастерскими С. Н. Гутзац,
метранпажа В. В. Васильева, машиниста
А. В. Симонова,

в октябре и ноябре 1919 года.

88-B48414



Цена 40 руб.